11 2006

Не сосем соголен живот: урнатините на репрезентацијата

Suzana Milevska

Превод од англиски јазик: Ана Димишковска Трајаноска

Главното прашање на мојата презентација е какви се импликациите на политичките режими на репрезентацијата во подрачјето на културата и како визуелната репрезентација која произлегла од политичката сфера повторно се враќа во неа откако била преобразена од културната призма. Особено ме интересира овој комплициран процес на воспоставување заемни врски помеѓу политичката и визуелната/ културната репрезентација, бидејќи сметам дека е неопходно да се разоткрие како се одвиваат овие процеси. Би сакала да ја застапувам тезата дека културното преведување во слики на политичките режими на репрезентација се одвива токму со цел да се помешаат и да се замаглат векторите на различните структури и движења на моќта. Исто така, ќе го насочам вниманието кон прашањето за

“партиципативното” во уметноста и ќе го промислам начинот на кој политичките барања за фокусирање врз овозможувањето на поголемо учество на заедниците во уметничките проекти поттикна некои културни феномени и изврши влијание врз нив.

Сметам дека е особено важно сите овие прашања да се истражат низ деликатните пејсажи на мултикултуралните опкружувања и конекции, и затоа моите примери се земени од Балканот. Би сакала да го нагласам фактот дека визуелната репрезентација во таквите опкружувања може да произведе извесни неочекувано силни пореметувања во политиките, правдата и правото во современите демократии. Оттаму, мојот текст особено се однесува на различните интерпретации на неодамна реализираниот полу-документарен филм “Шампионите од Шутка”[1] (2005) од Александар Маниќ (Aleksandar Manić). Начинот на кој Ромите се претставени во филмот е спорен од повеќе причини.

Во филмот има седумнаесет главни приказни во кои снимените индивидуални ликови се појавуваат под нивните вистински имиња или прекари, но нивните личности се главно “протолкувани” преку репликите на Др. Коњо, нараторот чиј глас е присутен во *off,* дури и кога тој не е присутен на екранот. Во овој контекст, мојата цел не е само да понудам една

повеќеслојна критичка интерпретација на начинот на кој животите на Ромите се визуелно прикажани во филмот, туку, исто така, да ја земам предвид и јасно манифестираната реакција на публиката на него.

Тука ја нагласувам важноста на размислата за силната порака на неочекуваниот јавен "перформанс" на колективното тело. Мислам на организираните протести кои беа предизвикани од премиерното прикажување на филмот на 02.02. 2006. За време на скопската премиера и неколку ноќи потоа, стотина Роми од скопската самоуправна општина Шуто Оризари, попозната како "Шутка" (северното предградие на Скопје кое од катастрофалниот земјотрес во 1963 го населуваат 50-65.000 луѓе и кое има самоуправа од 1995), протестираа против начинот на кој нивната заедница и индивидуите - Роми беа прикажани во филмот. Тие најмногу се спротиставуваа на нивното прикажување како сиромашни, примитивни и егзотични шампиони во сензационални и апсурдни вештини како истерување на духови, духовно исцелување или сексуални "потфати", при што е пропуштено да се покажат нивните "шампиони" во кое и да било интелектуално или образовно достигнување.

По првите проекции на филмот во Скопје се појавија неколку изјави на незадоволство објавени во македонските весници и на локалните и националните ТВ станици.[2]

Она што сакам да го истакнам во овој контекст е постоењето на неодложна потреба да се прошири дискусијата за Агамбеновите (Agamben) концепти “зони на неопределеност”, “вонредна состојба”, “простори на исклучок” и “соголен живот” врз полето на визуелната репрезентација во современата уметност и медиумите, и повторно да се промисли начинот на кој ваквите репрезентации ја обликуваат културата преку политиката и vice versa. Сметам дека иако репрезетациите на “соголениот живот” во овој филм можат да бидат протолкувани како “не сосем соголен живот”, далеку од сложеноста и тежината на најекстремните феномени на другите примери на “соголениот живот”, тие се од огромна важност за разбирањето на тоа како културата преминува во политика и како функционира биомоќта.

Кога Џорџо Агамбен расправа за екстремните ситуации на “логори” во современите градови и за дистинкцијата помеѓу животот, “соголениот живот” и смртта во таквите контексти, тој главно се фокусира на релацијата помеѓу суверенитетот, “биомоќта” и изземањето од правилото во миговите на прогласување на “вонредна состојба”. Сепак, Агамбен не го промислува детално прашањето за различните визуелни режими на репрезентацијата и за начините на кои сликите на “зоните на неопределеност” и “вонредната состојба”

постојано се репродуцираат во современата уметност, филмот и медиумите.

Токму во овој миг “соголениот живот” & се противставува на определбата дека двосмисленоста на “внатре” и “надвор” станува појасна и ја покажува сличноста на структурата на комуната со “логор”: тој станува “*nomos* на политичкиот простор во кој ние се уште живееме”.

Проблемот на “соголениот живот” станува симптом на новиот глобален поредок. Фуко (Foucault) веќе го сврте вниманието врз низата од технологии кои државата ги употребува со цел да го набљудува и контролира билошкиот живот на нацијата преку суверената моќ. Преку едновременото исклучување на “соголениот живот” и неговото заробување во рамките на политичкиот поредок, “вонредната состојба” всушност ја конституира скриената основа врз која почива целиот политички систем.

Скопје како “логор”

Во историска смисла, концептуализацијата на градот како дисциплинирачки простор утврден со ѕидови доведе до процесот на вклучување/исклучување. Јасната дистинкција помеѓу аутсајдерите и инсајдерите, помеѓу субјектите и отпадниците беше оправдана преку поеќе различни архитектонски, социјални и културни

одлуки. Агамбен тврди дека современиот градски живот е ситуиран во “зоните на неопределеност”, а протитип на просторната неопределеност е логорот. Додека логорот изворно претставувал еден исклучителен, исклучен простор, опкружен со тајност и рововски утврден, денес тој станува nomos, скриена матрица на модерната. Дистинкциите помеѓу внатре и надвор визуелно исчезнуваат и доколку с# уште постојат, тие се далеку посуптилни и позаплеткани. Продуцирањето на соголениот живот кој е лишен од форма и вредност се проширува зад ѕидовите, врз општеството како целина.[3]

Во вонредната состојба поредокот, веќе еднаш локализиран во облик на куќи, улици или градови, уште од античка Грција беше делокализиран, така што врската помеѓу поредокот и локализацијата е замаглена. Логорот се појавува единствено кога ќе се допушти постојана и видлива локализација на она што не може да се локализира - вонредната состојба/состојбата на исклучок.[4]

Урбаниот развој на Скопје, слично на Фукоовата прочуена дефиниција на просторот на огледалото, е и утописки и хетеротописки.[5] Тој беше замислен како фантазија, како одраз на една идеална модернистичка убавина која во реалноста се претвори во чуден, мрачен ѕвер. Центарот на Скопје беше изграден од нула по

1963, кога во голема мера беше уништен од катастрофалниот земјотрес. Уништувањето доведе до ентузијастички сон за обновување на центарот на градот преку меѓународен натпревар. Прочуениот јапонски модернистички архитект Кензо Танге (Kenzo Tange) победи на меѓународниот наптпревар во 1965, финансиран од ОН, кој беше резултат на светска солидарност без преседан. Така, тој го осмисли главниот план за обнова на погоденото од земјотресот Скопје.

Танге замисли еден драматичен "Градски ѕид" кој како континуиран станбен блок, кој наликува на средновековна тврдина, го редефинираше постојниот градски центар на Скопје, но кој мошне малку соодветствуваше со веќе постојните градски структури. Фактички, по формата тој е сличен на реалните остатоци од урнатините на средновековниот град; само што она што некогаш било замислено единствено како форма на заштита против непријателот и јасна поделба на надвор од и внатре во градот, денес е претворено во сеопфатна и затворена структура која ги остава надвор неговите сопствени граѓани. Блоковите од високата кула на "Градската порта" сè уште го дефинираат пешачкиот влез во градскиот центар на Скопје, како центарот да е единствениот урбан елемент кој е важен. [6]

Сепак, предложениот план никогаш не беше целосно реализиран: тој беше реализиран како

нацрт која остави многу јазови и недефинирани естетички форми и функции на просторите. Денес постојат извесни празни и неосмислени простори во градскиот центар кои ги прават уште поочигледни социјалните јазови и конфликти во македонското општество. Преовладувачката архитектонска разлика помеѓу левиот и десниот брег на реката Вардар е нагласена преку различната етничка и религиозна заднина на мнозинското население. Така, таа ја потенцира елитистичката монструозност на некритичката примена на интернационалниот модернизам во еден неразвиен град каков што беше предземјотресното Скопје. [7]

Концептуалната тензија која одекнува од фразата “социјалистички модернизам” произлегува од очебијниот контраст помеѓу термините “социјалистички реализам” и “модернизам”. Иако модернизмот изнедри повеќе различни концепти, една од неговите премиси, барем на полето на уметноста, ги надвладеа останатите - неговото пресвртување на хиерархиите на репрезентацијата кое заврши како анти-репрезентативно.[8] Овој “иконокластички” став е во спротивност токму со фокусирањето врз “реалното” во “социјалистичкиот реализам”. Сепак, не треба да се заборави дека модернизмот ја имаше својата авангардна компонента која естетичкото го поврзуваше со политичкото, а поединечното со

комунитарното. За жал, во архитектонските програмски манифести како оние кои беа прокламирани од Ле Корбизие и Танге, естетизацијата на политичкото честопати водеше до неизбежно отуѓување. Таа, исто така, резултираше со зголемувањето на разликата помеѓу политичките, социјалните и културните елити кои живеат во “Градскиот sид” и социјално и етнички маргинализираните субјекти (сиромашните работници, или етничките малцинства) оставени вон “градската порта”.

Навраќајќи се кон главниот аргумент на Агамбен, она што тој го вели не е дека современите простори се еквивалентни на германските нацистички логори, туку дека логиката на логорот се стреми да се прошири низ целото општество. Појавувањето на логорите единствено сигнализира дека вонредната состојба станала правило и го преобразува општеството во еден неограничен и дислоциран биополитички простор. Следствено, исклучокот ја објаснува, како во маѓепсан круг, и генералната ситуација и самиот себеси.

“Она што се случуваше во логорите во толкава мера го надминува правниот концепт на злосторството - вели Агамбен - што специфичната правно-политичка структура во која се одиграа овие настани е испуштена од вид”.[9]

Тој заклучува дека логорот не е само историски факт и феномен кој се јавува во 1896 од страна на Шпанците во Куба. Нацистичкиот логор е крајната екстремна ситуација која човек може (или не може) да ја замисли, но Агамбен го започнува своето истражување во обратен редослед прашувајќи која е правната структура која овозможила да се одиграат такви настани.

Културна политика

Едно од моите главни прашања е прашањето какви “културно-политички” и “правно-политички” структури им овозможуваат на уметниците да се занимаваат со различните заедници на маргинализираните луѓе - бездомници, бегалци, субалтерни етнички групи, итн., на начин кој не само што го имитира веќе постојниот систем на исклучување и изолација, туку произведува и нови парадокси. [10]
Всушност, би сакала да истражам извесни феномени кои се јавуваат кога уметниците ја занемаруваат динамиката на заедниците и индивидуите кои тие имаат за цел да ги претстават. Дури и тогаш кога се покренати од најпозитивни намери, таквите репрезентации честопати завршуваат спротивно од почетните концепти.

Потребно е да се расправа за сите позитивни и негативни аргументи во контекст на влијанието

кое уметничките проекти го имаат врз реалноста, земајќи ги предвид темите на “соголениот живот”, “биомоќта” и “вонредната состојба”. Од една страна, овие феномени честопати се занемаруваат од страна на уметничките и културните творци или се сфаќаат единствено во естетичка смисла, или како да не ја засегаат уметноста, или пак како уметниците да не се одговорни за ефектите од нивните социјални експерименти. Од друга страна, додека една подетално разработена теорија на “просторите на исклучок” би можела да биде контептуално задоволителна, во делото на Агамбен овој аспект е занемарен, во полза на развивањето на една поопшта теорија на несигурноста, и завршува со извесни неопределени етички гестови. Кога проблемот би лежел единствено во привилегирањето на “граѓанските права” во однос на “човековите права”, тој би можел да биде надминат преку спроведувањето на меѓународните договори за човекови права, или со проширувањето на анти-дискриминаторските обврски во уставното право.

Ситуацијата на не-граѓаните и на бегалците всушност ја открива потчинетата ситуација на сите политички субјекти.[11] Кога во вонредната состојба политиката ќе стане неразлачлива од логиката на војната, сите ние сме објекти на “одлуки”, чиишто права воопшто не се земаат предвид. Агамбен често пати го повторува ова

тврдење, но тој главно се фокусира врз темата на општата несигурност, така што неговиот проект нуди еден етички сензибилитет поскоро отколку некаква нормативна уставна теорија. Оттаму, таа е етички обврзувачка, потсетувајќи н# дека "мораме да го напуштиме очекувањето дека сигурноста може да се постигне на тој начин што другите ќе ги направиме несигурни".[12] Постојаната егзистенцијална криза и буквалното "живеење на работ" на ромската популација од Шутка произведуваат и некои успешни приказни, но тие, ете, никогаш не успеваат да стасаат до медиумите.

Урнатините на репрезентацијата

Иако во случајот на повеќето уметнички проекти кои се занимаваат со "зоните на неопределеност" и "соголениот живот" во нив, уметниците воопшто немаат за цел другите да ги направат несигурни, различни или исклучени, во овие проекти веќе постојните несигурности и исклучителности (exceptionalities) само уште повеќе се засилуваат, како во случајот на "Шампионите од Шутка". Токму затоа сметам дека е важно да се испита доминантното производство на проекти кои својата главна цел и дострел го согледуваат во востанување на контекст за релација со субалтерноста.

Шутка е простор каде што состојбата на исклучок (state of exception) има добиено траен просторен распоред. Тоа е скопска населба во која состојбата на исклучок започна да станува “правило, и во која јавното и приватното, политичкиот живот и економскиот живот, добриот живот на *polis*-от и соголениот живот на *oikos*-от, стануваат неразделни”[13] и каде што е значајна ниту “само вклученоста на *zoê* во *polis*-от ниту [само] едноставниот факт дека животот како таков станал главен предмет на калкулаците на моќта. Всушност, пресудно е тоа што подрачјето на животот започнува да коинцидира со политичкото подрачје, и исклучувањето и вклучувањето, надвор и внатре, *bios* и *zoê*, фактот и она што е добро влегуваат во зона на несводлива неопределеност”.[14]

Ваквата ситуација, во која фактичката егзистенција на луѓето е претворена во задача, Агамбен ја карактеризира како економија на соголениот живот.[15]

Во продолжение на моето излагање ќе расправам за философскиот концепт на “бидување сингуларна множина”, формулиран од Жан-Лик Нанси (Jean-Luc Nancy),[16] со цел да ја екстраполирам партиципацијата како една од клучните општествени тенденции која денес ни е потребна за да го контролираме сеопфатниот неолиберализам раководен од конзумирањето на човечките релации и од поттикнувањето на

“соголениот живот”. Нансиевиот концепт на бидување е секогаш веќе бидување со. Според него, бидувањето секогаш го повлекува “со” како неизбежна врска која ги поврзува различните сингуларности.[17] Нанси е философ на коесенцијалноста на бидувањето-со затоа што тој не верува во каков и да било философски солипсизам и во каква и да било “философија на субјектот во смисла на крајна /бесконечна/ затвореност во себе на она кое е за-себе”.[18] Тој оди дотаму што вели дека “не постои “себност”, освен врз основа на она “со”, кое, всушност, ја структурира”.[19] Тој ја смета хајдегеровската егзистенцијална аналитика за непотполна, затоа што, според него, и покрај тоа што *Mitsein* е коесенцијално со *Dasein,* тоа сепак има подредена положба.[20]

Кога Нанси тврди дека споделувањето на светот е ко-импликација на егзистенцијата, тој упатува на проблемот дека во овој момент ние не можеме навистина да кажеме “ние”, дека ја заборавивме важноста на бидувањето-заедно, бидувањето-во-заедништво и припаѓањето и дека ние живееме без релации. Со цел да го стекнеме ова знаење и праксата на “ние”, според Нанси, важно е да се разбере дека “ние” не е субјект во смисла на само-идентификација, ниту дека ова “ние” е составено од субјекти.[21] Тука Нанси н# потсетува дека апоријата на “ние” всушност е главната апорија на интерсубјективноста и укажува на

невозможноста да се фиксира некое универзално “ние” кое секогаш се состои од истите компоненти.[22]

Без оглед на тоа за каква партиципација станува збор во уметничкиот контекст, таа секогаш нужно реферира на извесно “ние”, на извесна идентификација со некоја посебна заедница во која различни членови на избраните заедници (членовите на публиката, професионалните групи, бездомниците или децата) треба да станат ко-егзистентни делови на извесно “ние”.

Дури и кога условите на партиципацијата на публиката или на избрана група или заедница на луѓе се јасно означени, секогаш треба да се создаде она “ние” со цел еден проект да започне да функционира како партиципативен. Другиот дел од ова “ние” е уметникот, куратурот, уметничката институција, па дури и државата (во некои јавни уметнички проекти) - сите оние кои би требало да се грижат за невидливиот, маргинализиран или занемарен “друг” како пандан на истото ова “ние”. Вообичаениот проблем со ова имагинарно “ние” е што тоа главно постои единствено додека трае поединечниот уметнички настан, со ретки примери кога уметниците создаваат самоодржливи проекти кои продолжуваат дури и тогаш кога тие ќе заминат со циркусот.

Мошне е интересно тоа што секогаш одново создаденото “ние” содржи различни делови и

нивни пандани секогаш кога тоа е неопходно, но никогаш не се кажува што се случило со претходните делови/учесници или што ќе се случи откако проектот ќе ги исцрпи своите извори.[23] Се чини дека Ромите кои протестираа реагираа против овој прекршен договор на “ние”, бидејќи тие се почувствуваа изневерени и исклучени од еднаш ветеното “ние” од страна на режисерот на филмот, кој наводно живеел таму за време на снимањето на неговиот филм, но никогаш не помислил да им го прикаже својот краен производ на неговите главни протагонисти пред тој да се појави на меѓународните фестивали.[24]

Честопати недостатокот од чувство на припадност кон некоја заедничка група, непоседувањето на заеднички идентитет со уметникот - иницијатор, го попречува целосниот партиципаторски ефект. Сепак, вистинскиот партиципаторски ефект фактички се случува токму тогаш кога условите на партиципацијата не се засновани врз стриктно заедништво и предвидливи одлуки за партиципација, или врз јасна идентификација со уметникот или со концептот во смисла на социјално, културно или политичко заедништво. Освен тоа, јасно различните неделотворни заедници кои одбиваат да бидат “соучесници” на државата, секогаш можат полесно да бидат заведени преку уметничките методи и практики, бидејќи се помалку вовлечени во високата политика.[25]

Сепак, навраќајќи се врз парадоксот на случајот на протестите на Ромите против филмот “Шампионите од Шутка”, главниот разлог на овие протести лежеше токму во фактот дека она што за режисерот на филмот беше заедница на која заедничко & е воспоставувањето рекорди во необични (и, можеме да кажеме “откачени”) активности, за самата заедница ова не беше карактеристика која би можеле да ја споделуваат и со неа да се идентификуваат сите индивидуи.

Од една страна, може да се застапува тезата дека дека заедницата на самоуправната општина и ромските жители на Шутка всушност се конституираше, го обележа своето “настанување” во делезовска смисла точно во мигот во кој тие го артикулираа својот протест против тоа да бидат репрезентирани како заедница која има нешто заедничко. Од друга страна, лесно можеме да се согласиме дека протестите беа упатени на погрешна адреса, дека главните причини за постојаната екстремна ситуација на ромските заедници во Европа, а особено на Балканот, лежат на друго место, а не во филмот или репрезентацијата воопшто.[26] Сепак, мојата теза е дека невозможноста од репрезентацијата на “соголениот живот”, невозможноста тој да се преведе во каква и да било “соодветна” репрезентација е поврзана со парадоксалноста на заедницата.

Нанси забележува дека заедницата се произведува во рамките на прекинот, фрагментацијата, отстранувањето: “Заедницата е сочинета од прекинот на сингуларностите ... заедницата не е дело на поединечни суштества, ниту може да претендира на тоа дека тие се нејзино дело.... ”[27] Интерпретацијата на заедницата како интринсично неделотворна и фрагментарна ни помага да го разбереме начинот на кој партиципаторски уметнички проекти функционираат или не функционираат во пракса, особено кога тие треба да бидат контролирани од страна на институциите.

Ова, на извесен начин, е поврзано со Агамбеновото предупредување дека “она што Државата, сепак, никако не може да го толерира е тоа што сингуларностите образуваат заедница без да тврдат некаков идентитет, дека луѓето се со-припадни без каков и да било претставлив услов на припаѓањето (дури и во форма на едноставна претпоставка).[28] Слично на Нанси, Агамбен го мисли бидувањето-во-заедништво како различно од заедницата. Всушност, најзастрашувачката заедница за Државата, според него, е онаа која го отфрла секој идентитет и секој услов на прапаѓањето, која е втемелена врз каква и да било сингуларност која сака не да припаѓа, туку да го присвои самото припаѓање.[29]

Партиципативните уметнички проекти се различни од социолошки високо оценетите комунитарни проекти и тие се разликуваат токму во можноста да ги заобиколат условите на припаѓањето на извесна претходно постојна и социјално дефинирана заедница. Во духот на критиката на Дебор (Debord) на репрезентацијата и нејзиното посредување на светот, Бурио (Bourriaud) прашува: "дали е с#уште возможно да се генерираат односи со светот, на едно практично поле - историјата на уметноста - традиционално наменето за нивна "репрезентација"?"[30] За него, одговорот на ова прашање почива токму во директните релации кои уметниците можат да ги воспостават преку нивните уметнички активности како социјални меѓупростори и ова, според него, доаѓа како еден вид ефект на урбанизацијата. Упатувајќи на Алтисеровиот (Althusser) поим на "состојба на средба наметната врз луѓето", Бурио го интерпретира овој систем на интензивни средби како директен извор за поврзани уметнички практики, како "една уметничка форма каде што супстратот е образуван од интер-сујективноста, и кој "бидувањето-заедно" го зема како средишна тема.[31]

Според Мери Ци (Marie Gee), Арза Чрчмен (Arza Churchman) ја дефинира партиципацијата како "донесување одлуки од стана на граѓани кои не се ниту избрани, ниту назначени, или како вклучување на членовите на заедницата во

планирањето и замислата. Без овој елемент на донесување одлуки во партиципацијата, или доколку одлуките се донесени од избрани или назначени претставници, таа воопшто и нема да ја нарекува "партиципација", туку поскоро "вклученост".[32]

Очевидно е дека овој јаз помеѓу "партиципацијата" и "вклученоста" и помеѓу очекувањето од страна на ромската општина во Скопје во смисла на критика на постојните проблеми, и целта на режисерот на филмот насочена само кон "репрезентација на условите на среќата, страста и целосната слобода препознатлива за ова магично место"[33] е јазот кој ја предизвика конфузијата и, најпосле, протестите. Маѓепсаниот круг исцртан помеѓу нечовечката социјална, економска и политичка состојба на Ромите и репрезентацијата на оваа состојба како "целосна слобода" повикува на итно раскинување. Наместо морализирањето за различните избори на уметниците на различни уметнички средства и режими на репрезентација, ургентното прашање е поскоро како да се укинат проблематичната политика на репрезентацијата и нејзиното преведување во култура која ја овозможува циркулацијата на секогаш веќе постојните стереотипи.

[1] Иако англискиот наслов на филмот гласи " The Šutka Book of Records", во овој текст е преведен како "Шампионите на Шутка" поради фактот што во македонскиот контекст филмот циркулираше токму под тој наслов.

[2] "Документарниот филм "Шампионите на Шутка" се потсмева со поединци што се дел од ромската заедница и ги дискриминира Ромите, тврди градоначалникот на општина Шуто Оризари, Ердуан Исени. Тој својот протест ќе го испрати до Владата и до други институции во државата. Филмот не го гледал и, како што вели и пратеникот Џевдет Мустафа, нема да го гледаат, но впечатокот го добиле од кажувањата на протагонистите во него."
"Градоначалникот на Шуто Оризари тврди: "Шампионите од Шутка" ги дискриминира Ромите." *Dnevnik*, 02.02.2006, 07.09.2006 <http://star.dnevnik.com.mk/?pBroj=2978&stID=72604>

[3] Bülent Diken and Carsten Bagge Laustsen. “Zones of Indistinction. Security, Terror, and Bare Life” *airspace & culture* vol. 5 no. 3, august 2002, 291. 10 Oct. 2006 <http://www.purselipsquarejaw.org/papers/zones_indistinction.pdf>.

[4] Diken and Laustsen 291.

[5] Foucault. "Of Other Spaces" *Diacritics* 16 (Spring 1986): 22-27, 20 March 2006 <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

[6] За неговиот подеднакво фален и критикуван проект, Танге во голема мера беше под влијание на Корбизиевото (Le Corbusier) централно планирање и неговиот автократски приод "од врвот надолу".

[7] Lydia Merenik. "The Yugoslav Experience or What Happened to Socialist Realism," Moscow Art Magazine No. 22, 1998, 10 Oct. 2003 <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2218.HTM>. Merenik go naveduva izrazot na Mar{al Berman (Marshall Berman) "modernizam na nerazvienosta".

[8] Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics.* New York: Continuum, 2004, 24.

[9] Giorgio Agamben. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998, 166.

[10] Најголемиот број од неодамнешните конкурси за проекти од страна на Европската унија и Европската фондација за култура како своја главна цел ја имаат културната различност и мобилност, така што не треба да нé изненади пролиферацијата на уметнички проекти кои се сосредоточуваат врз правата на различните етнички малцинства или другите маргинализирани групи на граѓани. Членот 151 од Амстердамскиот договор со кој се востановува Европската заедница може да се претвори во карикатура ако биде протолкуван и применет на директен и неизнијансиран начин.

[11] Оваа аргументација на Агамбен е под влијание на статијата на Хана Арент (Hannah Arendt) “Ние бегалците“ објавена во *The Menorah Journal*, January 1943, XXXI, и тој ја развива во неговиот текст кој го носи истиот наслов. 15 Oct. 2006 <http://roundtable.kein.org/node/399>.

[12] Vik Kanwar, “Book Review,” Giorgio Agamben, *State of Exception*, 02. Sep. 2006 <http://kanwar.info/other.html>.

[13] Akseli Virtanen, “Oikonomia of Bare Life: Agamben vs. Foucault on the possibility of good life in the biopolitical order,” 2003, 15 Sept. 2006 <http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2003/abstracts/managementgoodness/Vertanen.pdf> 2.

[14] Virtanen, “Oikonomia of Bare Life” 2.

[15] Virtanen “Oikonomia of Bare Life” 2.

[16] Jean-Luc Nancy. *Being Singular Plural.* Trans. Robert D. Richardson and Anne O’Byrne. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000. Giorgio Agamben. *The Coming Community.* Minneapolis, MN: Minnesota University Press, 1993.

[17] Nancy, *Being Singular Plural* 13.

[18] Nancy, *Being Singular Plural* 29.

[19] Nancy, *Being Singular Plural* 94.

[20] Nancy, *Being Singular Plural* 93.

[21] Nancy, *Being Singular Plural* 75.

[22] Nancy, *Being Singular Plural* 75.

[23] Irit Rogoff. "We - Collectivities, Mutualities, Participations," 1 Sep. 2006 <http://theater.kein.org/node/95>.

[24] Иронично, во 2005 година филмот на Александар Маниќ "Шампионите на Шутка" ја доби наградата на Amnesty International Film Festival на Љубљанскиот меѓународен фестивал.

[25] Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*. Ed. Peter Connor. Minneapolis: Minnesota University Press, 1991, 80-81. Нанси пишува за впишувањето на "бесконечниот отпор".

[26] Би сакала да им се заблагодарам на Хито Стејерл (Hito Steyerl) и Симон Шејк (Simon Sheikh) за нивните коментари во текот на работилницата на eipcp "Polture and Culitics" (14 Oct. Maison de L'Europe). Тие ја доведоа под прашање возможноста на репрезентацијата поставувајќи ги прашањата дали денес е возможно да постои адекватна репрезентација и дали е возможно да се заобиколи репрезентацијата.

[27] Nancy, The Inoperative Community 31.

[28] Agamben, *The Coming Community* 86.

[29] Agamben, *The Coming Community* 87.

[30] Bourriaud, *Relational Aesthetic* 9.

[31] Bourriaud, *Relational Aesthetic* 15.

[32] Marie Gee Yes in My Front Yard: Participation and the Public Art Process, High Performance #69/70, Spring/Summer 1995, 31 Jan. 2006 <http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/1999/12/yes_in_my_front.php>.

[33] N.B."Vозбудливиот документарец пред македонската публика
Магичниот реализам на „Шампионите од Шутка“ во „Култура“", Време, 620, 02.02.2006, 05. Сеп. 2006 <http://www.vreme.com.mk/DesktopDefault.aspx?tabindex=9&tabid=1&EditionID=641&ArticleID=40701>.